FAR E
709.51
.V97

Mit freundlichem Gruß vom Verfasser.

SONDERABDRUCK

OSTASIATISCHE ZEITSCHRIFT

THE FAR EAST · L'EXTRÊME ORIENT

HERAUSGEGEBEN VON
OTTO KÜMMEL UND WILLIAM COHN

JAHRGANG III HEFT 1

Freer Gallery of Art
Washington, D. C.

13. 7. 14.

E. A. VORETZSCH

CHINESISCHE SAMMLUNGEN

MIT 5 ABBILDUNGEN

OESTERHELD & CO. / VERLAG / BERLIN 1914

SMITHSONIAN
INSTITUTION
786.

SAMMLUNGEN UND DENKMÄLER.

CHINESISCHE SAMMLUNGEN.

In China sind häufig die Herrscher eifrige Kunstsammler gewesen. Vom Kaiser Wu-ti (gest. 87 v. Chr.) hören wir, daß er sogar Karawanen nach Westasien sandte, um Kunstgegenstände zu sammeln. Der T'ang-Kaiser T'ai-Tsung (627—649) ließ das ganze Reich nach alten Meisterwerken durchforschen, der gedruckte Katalog der Gemälde-Sammlung des großen Sammlers auf dem Thron, des Sung-Kaisers Hui-Tsung (1101—1125) mit seinen 6192 Gemälden von 231 Malern ist noch heute vorhanden. Der Sammeleifer geht tief ins Volk hinein. Ein guter Prozentsatz aller Gebildeten und Wohlhabenden ist Sammler, wenn häufig natürlich auch nur in bescheidenem Maßstabe. Es ist nicht nur die Wertschätzung der gesammelten Objekte um ihres inneren Kunstwertes willen, die den gebildeten Chinesen zum Sammler werden läßt, sondern auch die Ehrfurcht vor dem von den Ahnen Überlieferten, die Achtung vor dem geschriebenen Wort, den Inschriften auf Bronzen und Ton, in Stein und auf Gemälden treibt ihn dazu.

Kein Wunder, daß auch fremde Dynastien, die das Land beherrschten und die in staatsmännischer Weisheit die Neigungen ihrer barbarischen Untertanen der höheren Kultur der besiegten Chinesen unterordneten, an Sammeleifer nicht hinter den Herrschern chinesischer Dynastien zurückstehen wollten. Dies gilt von Kublai Khans Mongolen-Dynastie wie von der Herrschaft der Mandschus, der Dynastie der Tsing, die 1644 den Pekinger Kaiserthron bestiegen.

In der letzteren ragt von allen Kaisern der Ludwig XIV. Chinas, Kienlung (1736—1796) als Sammler auf dem Kaiserthron hervor. Eine glänzende Erscheinung in seiner Jugend, ein streitbarer Monarch, allzeit ein Mehrer des Reiches in kriegerischen Unternehmungen, ein Kenner und Förderer der Literatur und der Kunst saß er 60 lange Jahre auf Chinas Thron. Da war es nur natürlich, daß seine Koffer und Schränke sich füllten mit Dingen, die des Sammlers Herz erfreuen. Ein guter Teil der Kunstschätze des Herrschers hat sich bei seinen Lebzeiten in dem von ihm neu ausgebauten Palaste in Mukden angesammelt, ein anderer Teil ist heute noch in anderen kaiserlichen Palästen zerstreut.

In dem Mukdener Palaste schlafen die Schätze seit 1796 einen tiefen Schlaf. Hof neben Hof reiht sich im Palaste. In Schränken und Kisten verwahrt, mit dem feinen mandschurischen Staube von Jahrzehnten, den alljährlich von neuem die nordischen Staubstürme über die Stadt hintreiben, bedeckt, ruht dort verborgen manch herrlicher Schatz.

Ich wurde zuerst im Jahre 1908 auf die Sammlung aufmerksam, als mir Tang Shao Yi, der bekannte chinesische Staatsmann erzählte, daß er als Gouverneur die Katalogisierung der Mukdener Sammlung veranlaßt habe. Über 80 000 Stück altes Porzellan seien da registriert worden, in einem Zimmer allein habe er etwa 250 Stück des Pfirsichhaut-Porzellans — peau de pêche — auf dem Boden stehend gefunden. Ein Teil dieser Porzellane sind heute in einem Gebäude des Mukdener Palastbezirkes untergebracht und so den Besuchern des Palastes leicht erreichbar. Es sind in der Hauptsache Stücke aus der Zeit Kienlung (1736—1796), aber auch Yung Chêng (1723—1735) und Kanghi (1662—1722) sind vertreten. An Formen überwiegen die Gegenstände des täglichen Gebrauches, besonders Service.

Einen ungleich höheren Kunstwert hat trotz ihrer geringen Zahl die in einem anderen Gebäude untergebrachte Sammlung der Bronzen. Diese stehen vor und in etwa einem Dutzend hoher Schränke, rund 800 Stück, die sich auf 459 verschiedene Arten verteilen. Auf den Flügeltüren eines jeden Schrankes ist das Inhaltsverzeichnis aufgeklebt und von der Sammlung selbst ist ein sorgfältig gezeichneter, handgeschriebener Katalog vorhanden. Man hat behauptet, daß den Abbildungen in chinesischen Katalogen kein großer Wert beizulegen sei, weil die Zeichnungen

Abb. 1. Bronzebecher. Kaiserlicher Palast zu Mukden.

sich nicht strikt an das Original hielten. Daran mag etwas Wahres sein, wenn für spätere Auflagen Wiederabzeichnungen aus früheren stattgefunden haben, wobei dem Zeichner das Originalstück, wie das wohl immer der Fall war, nicht mehr als Vorbild diente. Dieser Mukdener Katalog, wie übrigens auch andere Anhaltspunkte sprechen jedenfalls dafür, daß der chinesische Zeichner im allgemeinen mit löblicher Genauigkeit bei der Wiedergabe der Bronzen verfahren ist.

Unter den Gelehrten und Sammlern hat längere Zeit die Meinung geherrscht, als berge die Mukdener Bronze-Sammlung lediglich Nachahmungen, als seien die alten echten Bronzen, wenn sie überhaupt jemals vorhanden gewesen seien, längst durch ungetreue Palastbeamte vertauscht worden und als hätten die Folgen der Revolution des Jahres 1912 das letzte aus der Sammlung verschwinden lassen, was etwa noch Gutes aus früheren Tagen darin vorhanden gewesen sei.

Es lag die Gefahr vor, daß diese Ansicht eines jener gefährlichen Axiome wurde, wie es das in den letzten Jahren ebenfalls mit Erfolg angegriffene gewesen ist, daß in den Umwälzungen, die China im Laufe der Jahrtausende durchgemacht hat, alle altchinesischen Kunstschätze, besonders alle Gemälde zugrunde gegangen seien und deshalb China im Gegensatze zu Japan nichts Nennenswertes mehr berge. Daß die Mukdener Bronzesammlung in den Ruf einer Sammlung von Fälschungen kam, war nicht weiter wunderbar. Wer die Bronzensammlung sehen wollte, wurde in das nur durch große Flügeltüren erhellte Gebäude, worin sich die Sammlung befand, geführt; dann wurden von einigen der Schränke die Siegel gelöst und der Beschauer sah vor sich ein Gewirr neben- und übereinander stehender Bronzen und Schwarzholzuntersätze, alles bedeckt mit jenem dicken, echt mandschurischen Staube, der jeder Bronze das schmutzige Aussehen gab, wie man es im Osten an den absichtlich mit Schmutz überzogenen Fälschungen zu sehen gewohnt ist. Von der Näherbetrachtung schreckte jeden Besucher der starrende Schmutz ab.

Dank dem Entgegenkommen der mit der Hut der Sammlung betrauten chinesischen Be-

709.51
V97 V

amten ist es mir möglich gewesen, jedes einzelne Stück der Mukdener Sammlung aus seinem Verließ herausnehmen und reinigen zu lassen, es bei hellem Sonnenlicht zu betrachten und zu prüfen, so daß ich mir ein Urteil über die Sammlung zutrauen darf. 150 der besten Stücke sind zur engeren Wahl gestellt worden und rund 100 von ihnen sind dann als die besten und interessantesten photographiert worden. Es kann gar keinem Zweifel unterliegen, daß ein paar Dutzend der Bronzen, aus der Mukdener Sammlung herausgesucht, alles übertrifft, was heute an altchinesischen Bronzen in europäischen Sammlungen bekannt ist. Natürlich habe sich in einer Sammlung von 800 Stück auch Nachahmungen eingeschlichen, so besonders die gold- und silbereingelegten Nachbildungen der Chou-Zeit aus der Sung-Zeit. Unter der Menge der Darbietungen, die große und kleine Satrapen ihrem Herrscher entgegenbrachten, wird sich eben auch manch minderwertiges Stück befunden haben. Nicht nur für Bronzen gilt das. Man braucht sich nur zu vergegenwärtigen, was auch heutzutage noch öffentlichen und fürstlichen Sammlungen bisweilen als Geschenk angeboten wird.

Wir bringen in der Abbildung einen kleinen Bronze-Becher (Abb. 1). Er trägt auf der unteren Hälfte das lapidare Linienornament des stilisierten Tao tieh; seine Höhe ist

Abb. 2. Grasende Gebirgsziege v. Kaiser Hsien Tsung. Datiert 1480. Kaiserlicher Palast zu Mukden.

Abb. 3. Gänse am Ufer beim Mondschein von Lü Chi.
Kaiserlicher Palast zu Mukden.

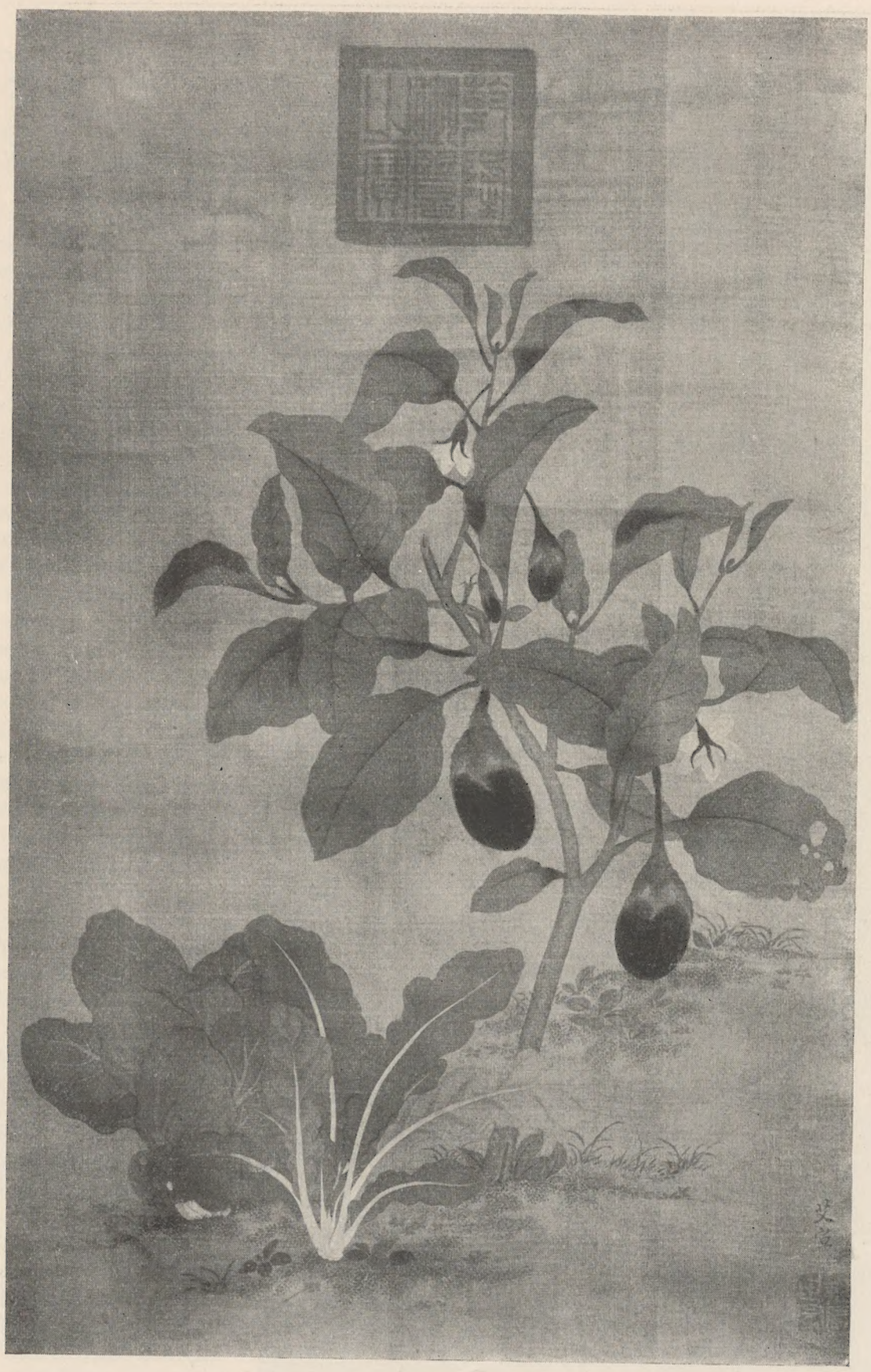

Abb. 4. Eierpflanzen und Kohl von Ai Hsüan. Kaiserlicher Palast zu Mukden.

Abb. 5. Taoistische Paradieslandschaft von Chao Po-chü. Kaiserlicher Palast zu Mukden.

16,25 cm; der Durchmesser des Mundes 14,5 cm, der des Fußes 10 cm. Es ist die harte, rosafarbene, helle Bronze der frühesten Zeit; herrlichste dicke blaue, grüne und rote Patina bedeckt das prächtige Stück, Inschrift oder Zeichen sind nicht zu erkennen; sie mögen, wenn dies bei so frühen Stücken, wie das in Rede stehende, auch nicht gerade wahrscheinlich ist, noch unter der Patina verborgen sein. Das vorliegende Stück ist auf gut Glück aus den von der Sammlung genommenen Aufnahmen ausgewählt und wird von vielen anderen übertroffen; ihre spätere Veröffentlichung in Buchform ist in Aussicht genommen.

Nach jener langen, harten Arbeit der Aufnahme der Bronzen hat sich der Schreiber noch während einiger Tage den Genuß der Besichtigung eines Teiles der etwa 500 Rollen umfassenden kaiserlichen Gemäldesammlung gegeben. Etwa 125 davon wurden in Augenschein genommen.

Die Gemälde sind im ersten Hofe des Palastes in dem Gebäude zur Linken, gegenüber dem Bronzengebäude untergebracht; dort ruhen sie im oberen Stockwerk, d. h. unter dem Dache, in Kisten, und ein jedes in besonderem Kästchen mit Seide umhüllt und im Vergleich zu den Bronzen mit wohltuender Sorgfalt verpackt.

Jedes Bild ist mit dem Siegel Kienlungs versehen, das leider in einigen Fällen mit so fettiger Siegelpaste aufgedrückt ist, daß das in ihr enthaltene Öl, trotz des Schutzes des darauf liegenden Papieres, sich mehrfach im Bilde selbst abgedrückt hat. So beispielsweise

bei dem hier wiedergegebenen Bilde der grasenden Gebirgsziege von dem Ming-Kaiser Hsien Tsung 憲宗 (75,75 cm und 42 cm), das von 1480 datiert ist (Abb. 2).

Welche Qualität einzelne der Bilder in der kaiserlichen Sammlung aufweisen, davon geben die Abbildungen der Bilder von Lü Chi 呂紀 (Ming), Gänse am Ufer bei Mondschein (176 cm × 106,5 cm), (Abb. 3), von Ai Hsüan 艾宣 (Sung), Eierpflanzen und Kohl (56 cm × 54,5 cm) (Abb. 4), von Chao Po-chü (Chao Ch'ien Li) 趙伯駒 (Sung), eine taoistische Paradieslandschaft (159 cm × 84 cm) (Abb. 5) eine gute Vorstellung.

Von dem Maler Chiu Ying sind mehrere ganz ausgezeichnete Bilder in der Mukdener Sammlung vorhanden. Bei einem von ihnen sind die Bergkonturen im Sung-Stil mit feinen Goldlinien gehöht; auch trägt es den Namen des Meisters in Goldschrift. Einige dieser Werke Chiu Yings übertreffen in dem Maße alles, was in asiatischen und europäischen Sammlungen von diesem viel gefälschten Maler bekannt ist, insbesondere auch die auf Tafel 166 bis 175 der „Masterpieces selected from the Fine Arts of the Far East" Vol. X (Shimbi Shoin-Verlag. Tokyo 1910) abgebildeten, daß sie als Standard-Werke der Kunst des Meisters bezeichnet werden müssen. Alles, was wir von seiner Malkunst wissen, finden wir auf jenen Bildern wiedergegeben. Und so schwer es auch sein mag, chinesische Gemälde auf einen bestimmten Maler zurückzuführen: hier liegt unseres Erachtens ein Fall vor, wo mit ziemlicher Sicherheit behauptet werden kann, daß wir Originale des Meisters vor uns haben. Das eine aber ist wenigstens über allen Zweifel erhaben: wenn diese Bilder von Chiu Yings Hand sind, dann können die vielen mit seinem Namen bezeichneten, aber qualitativ viel tiefer stehenden Gemälde nur Fälschungen oder höchstens ihm nachempfundene Werke sein. Diese Auffindung unzweifelhaft höher stehender Bilder Chiu Yings als der bisher gekannten gibt uns übrigens zu denken und denjenigen Kritikern recht, die es verwerfen, iurare in verba magistri, den bisherigen Lehrmeistern im Osten blindlings zu folgen und die Notwendigkeit der selbständigen Bewertung der hohen ostasiatischen Kunst stabilieren.

Wie oben erwähnt, sind die Gemälde in Kästchen und Kisten verpackt und ihre Besichtigung erfordert umständliches Auspacken. Es mag deshalb für den Besucher in Mukden, der bei der Besichtigung der Bildersammlung von den Palastbeamten gefragt zu werden pflegt, was er sehen wolle, von Interesse sein, unter der großen Anzahl der Rollen außer den obengenannten einige von denen zu erfahren, die sich über den Durchschnitt erheben. Es sollen deshalb hier die folgenden genannt sein:

Liu Sung-nien 劉松年 (Sung), Makimono. Kueichi-Spieler.

Ch'ên Chü-chung 陳居中 (Sung), Eierpflanzen und Schmetterlinge.

Li Chi 李吉 (Sung), Pfirsiche, Pflaumen und andere Früchte.

Yen Wên-kuei 燕文貴 (Sung), Landschaft. Berge, Kiefern und Figuren in feinster Miniaturmalerei.

Lin Ch'un 林椿 (Sung), Vögel und Blumen.

Wang Chên-p'ing 王振鵬 (Yuan), Paläste im See, Drachenboote, die Szene belebt von einer großen Menge von Figuren. In der Zeichnung der Wirkung des Kupferstiches nicht unähnlich.

Chao Sung-hsüeh 趙松雪 = Chao Mêng-fu 趙孟頫 (Yuan), Mutter und Knabe im Reisfeld arbeitend.

Derselbe, blaugrüne Landschaft; großzügige Berge. Reisfelder am Wasser.

Derselbe, gezeichnet Tzŭ-ang 子昂 (Beiname des Chao Mêng-fu), Pferde in der Schwemme.

Kung K'ai 龔開 (Yuan), Makimono, Heilige und Gnomen.

Tung Ch'i-ch'ang 董其昌 (Ming), auf goldgesprenkeltem Grund eine Schwarz- und Weiß-Landschaft im Stile des Sung-Meisters Mi Fei, ein willkommener Hinweis vielleicht, wessen Schule wir die vielen gefälschten besseren Mi-Fei-Bilder zuzurechnen haben.

Yu Chih 余稚, Album mit Vogel-, Insekten- und Blumenbildern im Sung-Stil.

Chiu Ying (Ming), eine Gartenszene.

Derselbe, eine Berglandschaft.

Derselbe, Makimono, Palastszenen. Vielleicht ist dies das Original für die in zahllosen Kopien wiederkehrenden ähnlichen Szenen der schaukelnden, Enten fütternden und sich sonstwie vergnügenden Palastdamen. Dies Bild trägt nicht das bekannte Kürbissiegel des Meisters,

wie denn überhaupt die mit Chiu Ying bezeichneten Bilder im Mukdener Palaste verschiedenartige Siegel des Malers aufweisen. Auch die Kürbissiegel weichen in Einzelheiten von einander ab.

Derselbe, eine Berglandschaft, die grünblauen Berge, in Sung-Manier, mit Gold gehöht. In diesem Bilde, das auf bester, ganz glatter Seide gemalt ist, finden wir schöne Komposition vereint mit feinster Detailmalerei. Die Augenbrauen der kleinen Figuren sind beispielsweise mit Grau unterlegt und mit 6—8 der zartesten, nur mit scharfer Lupe erkennbaren Pinselstriche wiedergegeben, das Grau des Gefieders der kleinen Kraniche ist weiß unterlegt, der Strich in den Wasserwegen zeigt die sichere Hand eines Meisters. Das Bild trägt eine Kritik von Wên Chêng-ming 文徵明, die nach dem Urteile von Literaten, wie sie aus dessen heute noch gut bekannten Schrift schließen, von ihm selbst stammt.

T'ang Yin 唐寅 (Ming), Landschaft mit Teetrinkern.

Derselbe, Makimono, duftige See- und Dorflandschaft.

Ein großer Kakemono mit 2 weißen Kaninchen. (Es fehlt uns eine Notiz darüber, ob das Bild unsigniert ist; vielleicht ist der Name versehentlich nicht notiert.) Von diesem Bilde existiert eine Photographie, die sich im Besitze eines Mukdener Altertumhändlers befindet.

Yen Hung-tzu 嚴宏滋, Makimono, Schwarz- und Weiß-Arhats. Die Figuren sind in hervorragender Linienführung gemalt und das Bild, das wahrscheinlich ein Tsing-Bild ist, kann als Beweis dafür gelten, was auch noch in späteren Jahrhunderten in Feinheit des Pinselstriches geleistet wurde. Gleichzeitig aber gibt es uns zu denken, wenn wir, wie das häufig der Fall ist, Bilder von derselben und vielleicht geringerer Qualität in ganz demselben Stile mit dem Namen des Sung-Meisters Li Lung-mien 李龍眠 bezeichnet finden.

Die Bilder sind durchweg recht gut erhalten.

Die große Masse der übrigen Bilder rührt von Malern der Tsing-Dynastie her, die nach unserem Empfinden tieferen Kunstwertes ermangeln. Drei Gemälde aber müssen hiervon ausgenommen werden, weil sie in ihrer Darstellung nach ein besonderes Interesse verdienen. Es sind Bilder des Kaisers Kienlung selbst. Sie befinden sich in dem großen Gebäude im Innern des Palastbezirkes, das in gewaltigen rotlackierten, mit goldenen Drachen geschmückten Schränken das Archiv der kaiserlichen Edikte bewahrt.

Auf dem einen, einem Makimono, ist Kienlung auf der Hirschjagd dargestellt. Zu Pferde im Galopp den flüchtigen Hirsch verfolgend, hat der Kaiser gerade den tödlichen Pfeil dem zusammenbrechenden Hirsch aufs Blatt gesetzt und die ihm zu Pferde folgende Begleiterin reicht dem Kaiser den zweiten Pfeil.

Auf einem anderen, einem sehr großen Kakemono, ist der Kaiser in der Blüte seiner Jahre auf dem Thronsessel im ganzen Prunke seines gelbseidenen Kaiserornats dargestellt.

Das dritte Gemälde, von ähnlichem gewaltigen Format wie das vorhergehende, zeigt den Kaiser auf einer Schecke in voller Kriegsrüstung. Die Rechte umspannt die kurze Tartarenknute, an Velasquezsche Bilder erinnern Roß und Reiter.

Wir kennen im Bildnis nur wenige von den Herrschern auf dem Thron des Reiches der Mitte, und vielleicht gerade darum berührt es eigentümlich und wehmütig, in all der verfallenen Pracht des Mukdener Palastes, inmitten des Archivs, das all die geistige Arbeit dieses mächtigen und begabten Kaisers birgt, ihn im Bilde vor uns erstehen zu sehen. Da ist die große Perlenkette, die er zu Lebzeiten trug und die noch heute im Palaste gezeigt wird, der Helm, den wir kurz vorher sahen, das gelbseidene Kaisergewand, der Kettenpanzer, die Pfeile mit Enden aus kostbarstem grünen Nephrit.

Noch manche anderen Kunstwerke, Schätze und auch Kuriositäten befinden sich in den Sammlungen des Mukdener Palastes: Nephritschnitzereien, Lacke, einige ältere Potterien, kostbare Waffen — unter anderm mit Brillanten belegte Dolche, das Geschenk eines Königs von Frankreich —, ein ausgestopfter, vom Kaiser erlegter Bär, Leder, Stühle aus Hirschgeweihen, Seiden, Pelze, eine Menge der vergoldeten Cloisonnees der Kienlung-Zeit — alles in allem indessen, soweit wir die Sachen sahen, Dinge in dem etwas lauten Geschmacke der damaligen

Zeit und ohne den großen künstlerischen Wert der Bronzen und Gemälde, von denen wir sprachen.

Für den ernsten Jünger chinesischer Kunst empfiehlt sich sehr der Besuch des Palastes. Wer ihn beabsichtigt, sollte nicht die kalte Jahreszeit wählen, weil dann von den fröstelnden Palastbeamten in den unheizbaren Räumen nur höchst widerwillig ein Behälter nach dem anderen geöffnet wird. Frühling und Herbst sind die besten Jahreszeiten für einen Besuch, und eine gute Menge Zeit und Geduld sollte der Besucher mitbringen. E. A. Voretzsch.

MISZELLEN.

SADANGA OR THE SIX LIMBS OF INDIAN PAINTING.

RŪPABHEDA, PRAMĀNĀNI, BHĀVA, LĀVANYA YOJANAM, SĀDRISYAM, VARNIKĀBHANGA ITI CHITRAM SADANGAKAM.

1. Rūpabheda — The knowledge of appearances.
2. Pramānāni — Correct perception, Measure and Structure.
3. Bhāva — Action of feelings on forms.
4. Lāvanya Yojanam — Infusion of Grace, artistic representation.
5. Sādrisyam — Similitude.
6. Varnikābhanga — Artistic manner of using the brush and colours.

Yashodhara in his commentary of Vātsayana Kāmasitra Book I Chapter III has mentioned the above six laws as forming the Six limbs of Indian Painting. The date of Vātsayana varies from 671 B. C. to 200 A. D. and — Yashodhara wrote his commentary in the reign of Joy Sing I of Joypore.

The Chinese Art Critic Hsieh Ho in the 5th Century A. D. wrote down the following Six Canons of the Chinese Painting:

1. Spiritual tone and life movement.
2. Manner of brushwork in drawing lines.
3. Form in its relation to objects.
4. Choice of colours appropriate to the objects.
5. Composition and grouping.
6. The copying of classic models. (Vide The Kokka, No. 244.)

It is unimportant to try and fix the exact date of these Canons or to prove which of them is older but it is significant that this thought about the Six Canons of painting should exist in India and that HSIEH HO instead of dividing his Canons in 4 or 5 sections should divide them into Six. The older book such as the Sutrathra and the Agama of Bāvrabya from which Vātsayana made large extracts for his Kāmāsutra are nowhere to be found now, nor the Commentator Yashodhara mentioned the books in which he might have found the six limbs of painting. But in spite of this dearth of facts we have no doubt that the six laws of painting existed in India long before the time of Vātsayana and Yashodhara. The Commentary of Yashodhara may be more recent but that for not imply that the thought about the six laws of painting did not exist before the time of Yashodhara. It was at the instance of the Raja of Joypore — which is still famous for its paintings — that Yashodhara wrote the Commentary of Kāmāsutra. So possibly at the time of writing about Indian paintings he might have consulted some older treatise on Indian painting and Court painters of Joypore and thus had come to know the six Canons of painting handed down from generation to generation in the families of Joypore painters.

Besides we find Vātsayana in the concluding Chapter of Kāmāsutra admitting that for his compilation he did not rely on the older Stratas only but he had practical demonstrations of all the Arts and Sciences given to him by men who had been still practising the sixty-four Arts and Sciences. Thus even if we do not claim any priority over the six Canons of Chinese painting we certainly have the right of saying that our thought of six limbs of painting is purely our own, and is as important as the six Canons of Chinese painting mentioned by HSIEH HO. It is curious that no European or Indian writing about Indian Art has taken any notice of these six laws of Indian painting.[1]

Abanindro Nath Tagore.

[1] Der Autor bereitet eine ausführliche Darstellung vor, die in der O. Z. erscheinen wird.

SMITHSONIAN INSTITUTION LIBRARIES
3 9088 01578 1446